



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Poetyckie podziemia pamięci

Author: Ewelina Suszek

Citation style: Suszek Ewelina. (2015). Poetyckie podziemia pamięci. W: A. Świeściak, S. Trela (red.), "Strychy / piwnice : inne przestrzenie" (S. 77-94). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Ewelina Suszek

POETYCKIE PODZIEMIA PAMIĘCI

STANISŁAW GROCHOWIAK

Zejście

Byle do wiosny

A wiosna?

Gdzie ona?

Więc schodzę w siebie po kamiennych stopniach

Ze sopłem w dłoni jak z mieczem lub lampą

Której nie zgaszą

Podmuchy tych pustek

Kto z nas nie schodzi w kopalnię dzieciństwa?

Kto z nas nie błądzi światłem po tych ścianach

Gdzie w czarnych rzeźbach węgla kamiennego

Pełno odcisków

Paproci

I zwierząt

Tu ptak wiosenny — z której wiosny? — zastygł

Tu pocałunek — nieśmiały czy grzeszny?

Tu własna postać

Rozpięta w podskoku

Do czarnej wiśni na węgielnym drzewie

Byle do wiosny

Więc dalej w pokłady

Na dno dzieciństwa gdzie nagle — za rogiem
jest tylko echo
I szum nietoperzy
Jakby ktoś miotał kule czarnej wełny¹

Jeszcze przed debiutem książkowym Stanisława Grochowiaka recenzent pierwszych jego wierszy — Stefan Lichański — dostrzegł, że świat przeżyć wewnętrznych staje się w nich terenem odkrywczych wypraw². Wstępne rozpoznanie krytyka okazało się trafne. Wystarczy przywołać takie utwory jak *Banko*, *Z Oskara Miłosza* czy omawiane tutaj *Zejsście*, by udowodnić, że w poezji tej, niemal od samego początku określonej jako synkretyczna³, wykorzystywane zostają między innymi młodopolskie chwytły i motywy: introspekcja, ekwiwalentyzacja symboliczna, penetracja podświadomości, użycie kategorii przestrzennych do opisu stanów psychicznych⁴.

¹ S. GROCHOWIAK: *Zejsście*. W: IDEM: *Kanon*. Warszawa 1965, s. 16. Utworami sąsiednimi są wiersze *N.N.* oraz *Gest*. W następnym tomie — *Nie było lata* — poeta przedrukował ten liryk, rekontekstualizując go — w tej edycji wierszami okalającymi uczynił: *Genезis* oraz *...Mamy tych braci*. *Zejsście* zostało również uwzględnione w książce z serii Biblioteki Narodowej. Zob. S. GROCHOWIAK: *Wybór poezji*. Oprac. J. ŁUKASIEWICZ. Wrocław 2000, s. 131–132. W dalszej części pracy na oznaczenie tego wydania stosuję skrót W, a po nim podaję numer strony, z której pochodzi utwór, natomiast na oznaczenie zbioru *Kanon* — skrót K, po którym umieszczam numer strony.

² Zob. S. LICHAŃSKI: *Wiersze Stanisława Grochowiaka*. „Dziś i jutro” 1955, z. 7.

³ Jako pierwszy określenia „synkretyczny indywidualista” użył Jerzy Kwiatkowski, zaliczając Grochowiaka do „poszukiwaczy-synkretyków”, a „ściślej — do górnej ich warstwy, tej mianowicie, której przedstawiciele potrafią bogactwo podejmowanych tradycji literackich obrócić na korzyść spotęgowania własnej oryginalności poetyckiej”. J. KWIATKOWSKI: *Ciemne wiersze Grochowiaka*. W: IDEM: *Klucze do wyobraźni*. Kraków 1973, s. 253.

⁴ Zob. M. NAWROCKI: *Tego się naucz każdy, kto dotykasz próżni. Rzecz o poezji Stanisława Grochowiaka*. Kraków 2007, s. 108–112. O młodopolskich inspiracjach Grochowiaka zob. J. KWIATKOWSKI: *Ciemne wiersze...*, s. 260. Natomiast o ekwiwalentyzacji symbolicznej w epoce Młodej Polski zob. M. PODRAZA-KWIATKOWSKA: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*. Kraków 1994, s. 191. Osobnym zagadnieniem są „pejzaże męskie” i „pejzaże kobiece” Grochowiaka — zob. *Czułość albo Guliwer* oraz *Pocątunek — Krajobraz*.

Niemniej Grochowiak pozwala sobie na modyfikacje wzorca. Michał Nawrocki wskazuje, że w *Zejściu*:

Gest przestrzennego wchodzenia w przeszłość to kolejna realizacja (może lepiej: wariacja na temat) młodopolskiego schodzenia w głąb jaźni; tyle, że tutaj głębia (głębinowość) tożsama jest z przeszłością. Jest to zatem nie tyle introspekcja psychologiczna, ale psychologiczna retrospekcja⁵.

Przywołując te słowa, można się jednak zastanawiać nad potrzebą przeciwstawienia introspekcji i retrospekcji, pytając na przykład, czy realne są introspekcje o nieretrospektywnym charakterze⁶. Ponadto w poszukiwaniu tradycji istotnej dla wiersza należałoby uwzględnić obserwację Marka Zaleskiego — autor *Form pamięci* przekonuje, że krąg metafor związanych z podziemiami pamięci („grób pamięci”, „złoża pamięci”) ma już dziewiętnastowieczny rodowód, a jego geneza odpowiada narastającemu przekonaniu, że przeszłość jest czymś odległym od teraźniejszości, dlatego docieranie do pokładów wspomnień stanowi trudną ekspedycję⁷. Na podobną kwestię zwraca uwagę Maria Janion, charakteryzując szczególną fascynację romantyków:

Fascynacja, jaką romantyzm niemiecki żywił do podziemi, często-kroć przekształca się — przy pomocy nowych symboli — w fascynację podświadomością. Odkrycie labiryntów kopalnianych stawało się odkryciem ciemnych labiryntów duszy, korytarzy, lochów i „piwnic jaźni”. [...] Badanie duszy jawiło się jako przygoda czy wyprawa speleologiczna oraz jako „archeologia psychologiczna”, a więc jako czynności schodzenia w ciemną głąb, przenikania do środka, pod po-

⁵ M. NAWROCKI: *Tego się naucz...*, s. 111.

⁶ Wątpliwości można nabrać np. po lekturze tego oto fragmentu artykułu hasłowego: „Faktem jest, że wszelka introspekcja jest w gruncie rzeczy retrospekcją (patrzeniem wstecz, przypominaniem sobie), ponieważ nie sposób w jednej i tej samej chwili coś przeżywać i obserwować własne przeżycie”. Hasło: „introspekcja”. W: *Słownik psychologiczny*. Red. J. PIETER. Wrocław 1963, s. 114.

⁷ Por. M. ZALESKI: *Formy pamięci*. Gdańsk 2004, s. 28.

wierzchnię. Symbolika „groty”, „jaskini”, „podziemnego labiryntu”, „wód podziemnych”, „kopalni” i „przepaści” zrobiła szczególną karierę w romantyzmie, tak bardzo zajęтым eksploataowaniem rozległego *mare tenebrarum*, rozciągającego się w głębi człowieka i ludzkości⁸.

Jak wiadomo, ważną rolę w spopularyzowaniu tego sposobu obrazowania odegrali także psychoanalitycy: Zygmunta Freud i Carl Gustav Jung. Jest to kontekst ważny również dla *Zejszcia*. W odniesieniu do tego wiersza Beata Mytych-Forajter pisze: „Metaforyka stosowana przez poetę przedziwnie zbiega się z psychoanalitycznymi conceptami, usiłującymi unaocznic sferę nieświadomości, zawsze pozostającą w istotnej relacji z dzieciństwem i cieniem”⁹.

Druża różnica między utworem Grochowiaka a młodopolskimi wierszami zdaniem Michała Nawrockiego tkwi w tym, że „„głęb jaźni« to w przeciwieństwie do modernistycznych »miejsc tajemniczych, zamkniętych, przerażających« przestrzeń bezpieczeństwa. »Kopalnie dzieciństwa« to nie przestrzeń infernalna, chtoniczna, lecz — azyl”¹⁰. W podobny sposób o modernistycznej przestrzeni zamkniętej pisze Tadeusz Sławek. Badacz liryki Charles’a Baudelaire’a dochodzi do wniosku, że ma ona często negatywny aspekt aksjologiczny, stąd taka popularność motywu wybiegania z niej — czy to horyzontalnego, czy wertykalnego¹¹. W przypadku tekstu Grochowiaka mamy do czynienia z ruchem przeciwnym — ze wstępowaniem w przestrzeń abstrakcyjną, przestrzeń własnej jaźni jak w obszar zamknięty. Zwłaszcza przy lekturze pierwszych wersów można odnieść wrażenie, że dla bohatera lirycznego kopal-

⁸ M. JANION: „Kuznia natury”. W: EADEM: *Prace wybrane. Gorączka romantyczna*. Przedm. M. CZERMIŃSKA. T. 1. Kraków 2000, s. 302. Za zwrócenie mi uwagi na ten artykuł serdecznie dziękuję Pani dr hab. Beacie Mytych-Forajter.

⁹ B. MYTYCH-FORAJTER: *Czułe punkty Grochowiaka. Szkice i interpretacje*. Katowice 2010, s. 129.

¹⁰ M. NAWROCKI: *Tego się naucz...*, s. 111–112.

¹¹ Por. T. SŁAWEK: *Wnętrze. Z problemów doświadczenia przestrzeni w poezji*. Katowice 1984, s. 90.

nia jest niczym Bachelardowskie pra-schronienie¹², do którego docieranie ma charakter tyleż jednostkowy (stąd czasowniki w formie *singularis*: „Więc schodzę w siebie po kamiennych stopniach”), co wspólnotowy, uniwersalny, być może archetypiczny (do czego przekonują pytania retoryczne: „Kto z nas nie schodzi w kopalnie dzieciństwa? / Kto z nas nie błądzi światłem po tych ścianach”).

Istotna przy tym wydaje się warstwa leksykalna. Wielokrotnie przyimek „w” (pojawiający się nie tylko w wymienionych frazach, ale i później: „Więc dalej w pokłady”) ewokuje sens „w głąb, w głąb siebie”. Sądzę, że słowa Tadeusza Ślawka można by również odnieść do skonstruowanej psychiki podmiotu i istniejącej w niej („kopalnianej”) warstwy czasu: „[...] »w« jest przymkiem dwuwarstwowym, bo — po pierwsze — mówi o naszej obecności wewnątrz czegoś, a — po drugie — konotuje istnienie zewnętrżności otaczającej owo wnętrze”¹³. W ten sposób kreśli się sfera utożsamienia, wyodrębnienia, zamknięcia, co nie neguje jednak dialektyki wnętrza i zewnątrz¹⁴.

Zasygnalizowana przez Nawrockiego zmiana symboliki jest nader ciekawa. Jurij Łotman w artykule *Problem przestrzeni artystycznej* pokazuje, jak „podstawowa oś »góra-dół« realizuje się w tekstach poprzez szereg wariantywnych przeciwstawień [...]”¹⁵. Wymienię kilka opozycji, które wiersz Grochowiaka odwraca lub (tak bezpieczniej mówić) podaje w wątpliwość:

GÓRA	DÓŁ
daleko	blisko
wolność	niewola
harmonia	brak harmonii
niebo	piekło

¹² Zob. G. BACHELARD: *Dom rodzinny i dom oniryczny*. W: IDEM: *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*. Wybór H. CHUDAK. Przeł. IDEM, A. TATARKIEWICZ. Przedm. J. BŁOŃSKI. Warszawa 1975, s. 307.

¹³ T. ŚLAWEK: *Wnętrze...*, s. 16.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ J. ŁOTMAN: *Problem przestrzeni artystycznej*. Przeł. J. FARYNO. „Pamiętnik Literacki” 1976, nr 1, s. 22. Zestawienie binarych par — ibidem.

Przekształcenie utrwalonego tradycją systemu relacji oraz dość nietypowa waloryzacja osi wertykalnej okazują się częste w poezji autora *Menueta z pogrzebaczem*. Takie wiersze jak *Fryzjer*, *Tramwaj wszystkich świętych*, *Pejzaż* czy *Wdowiec* z cyklu *Sonety białe* świadczą o tym, że jest to fenomen charakterystyczny dla okresu turpistycznego, co zapewne można rozpatrywać w szerszym kontekście, w związku z antyestetycznym rysem tej twórczości. Niemniej znajduje on niekiedy kontynuację jeszcze w okresie klasycznym. Oto jak Przemysław Czapliński opisuje idiomatyczny sposób wartościowania nadziemnych oraz podziemnych obszarów: „[...] kiedy Grochowiak tworzył własną arkadię, obywał się bez nieba. [...] Grochowiak nie ufa dążeniu w dal i wznwyż, a jego ideałem jest — bluźniercze, nekrofilskie, obrazoburcze — zejście w niebo podziemne [...], dążenie w głąb, schodzenie w ziemię”¹⁶. Zapewne dlatego człowiek z wiersza *...Spojrzałem w twarz Marzeniu* po poznaniu „najstarszego z marzeń ludzkości” — marzenia o locie — wybiera kierunek „w dół”. We współtworzącym kłamrę kompozycyjną finale czytamy:

Spojrzałem w twarz Marzeniu —
Było odwieczne i stare, najstarsze z marzeń ludzkości.

Potem szedłem w dół,
I w dół —
I tak bez zatrzymania¹⁷.

Efekt schodzenia uzyskany jest również przez powtórzenie anafory i epifory (polisynetony tworzące efekt epanafory oraz epiforyczne wyrażenie przyimkowe: „w dół”). Dominantą anali-

¹⁶ P. CZAPLIŃSKI: *Śmierć albo o znikaniu*. W: *Lektury Grochowiaka*. Red. T. MIZERKIEWICZ, A. STANKOWSKA. Poznań 1999, s. 199.

¹⁷ S. GROCHOWIAK: *...Spojrzałem w twarz Marzeniu*. W: IDEM: *Nie było lata*. Warszawa 1969, s. 77. W edycji Biblioteki Narodowej końcowa fraza brzmi nieco inaczej: „Spojrzałem na twarz Marzeniu —”. Odmienny jest również podział wersyfikacyjny — zob. W, 182. Utwór ten może nasuwać skojarzenie z programowym wierszem *Ikar*.

zwanego wiersza okazują się właśnie powtórzenia. W zasadzie wypada uznać, że w liryku, pochodzącym z tomu *Kanon*, którego polisemantyczny tytuł odwołuje się między innymi do formy muzycznej, charakteryzującej się podejmowaniem tego samego tekstu różnymi głosami i w różnym czasie¹⁸, nie powinny one dziwić. W *Zejszciu*, podobnie jak w przywołanym utworze, spotykamy się z szeregiem anafor, natomiast na zasadzie klamry kompozycyjnej funkcjonuje wieloznaczne wyrażenie „Byle do wiosny”. Jego powtórzenie może imitować echo, ale także odgrywa, jak się wydaje, rolę pocieszenia, pokrzepienia, życzenia, jak i mantrycznego zaklinania rzeczywistości. Wszak myślenie magiczne, związane z domeną rytuału, nie jest rzadkie w tej twórczości — wystarczy wspomnieć, że *Zaklinanie* to tytuł jednego z erotyków, pierwszy tom poetycki — *Balladę rycerską* — otwiera doksologia¹⁹, a „kanonem” nazywamy również stały fragment mszy²⁰. W takim ujęciu niewykluczone jest, że także analizowana formuła ma charakter magiczny — służy przywoływaniu nieobecnego i przemieszczaniu się w czasie. Wiosna, o której mowa w wierszu, zawiera sugestię różnych płaszczyzn czasowych. Kiedy pojawia się po raz pierwszy, odsyła raczej do przyszłości — „Byle do wiosny” to tyle co „wytrwać do (następnej) wiosny”

¹⁸ Por. J. ŁUKASIEWICZ: przypis do *Kanonu*. W: S. GROCHOWIAK: *Wybór...*, s. 127.

¹⁹ Zwraca na to uwagę sam poeta — zob. S. GROCHOWIAK: *Dialogi z poetą o poezji. Zapis audycji telewizyjnej*. „Poezja” 1977, nr 2, s. 17.

²⁰ Por. J. ŁUKASIEWICZ: przypis do *Kanonu...*, s. 127. Jak sugeruje tytuł jednego z opracowań wiersza *Ars poetica* Grochowiaka (*Pisanie jako zaklinanie*), tworzenie jako takie jest formą zaklinania. W artykule, do którego się tutaj odwołuję, czytamy: „Pisanie wiąże się [...] z przeniesieniem się świadomości poety w sferę spokoju i bezpieczeństwa, swoistego azylu; to jakby czas święta, podczas którego zawieszone zostają obowiązujące w świecie prawa”. I dalej: „Poezjowanie byłoby więc stanem szczególnej łaski, polegającym na wyobraźniowym powrocie do »raju dzieciństwa«, stanu pierwotnej niewinności — zawieszenia wiedzy o świecie dorosłych”. B. GRODZKI: *Pisanie jako zaklinanie poezji*. W: *Lektury Grochowiaka...*, s. 115–116. Natomiast o śladach powrotów tej twórczości do „magicznych korzeni liryki, splatających się z szamanizmem i ludycznym agnemonem”. B. MYTYCH-FORAJTER: *Czułe...*, s. 131.

lub — mniej literalnie — „przetrzymać trudny okres, a później będzie już lepiej”. Ponowienie tej frazy nakierowuje życzenie na przeszłość. Ponieważ wiosna, w której pokłada się nadzieję, wciąż nie nadchodzi, rozwiązaniem staje się podróż w wiosnę życia — w dzieciństwo.

Opisywany czas zawiera obietnicę schronienia, wewnętrznej twierdzy — tak przynajmniej można wnioskować na podstawie słów Marka Zaleskiego: „Przeszłość jest czymś, co nas już bezpośrednio nie dotyczy, nie stanowi zagrożenia [...]. Co więcej, im bardziej odległe jest w czasie zdarzenie, które wspominamy, tym większej przyjemności doznajemy, rozpamiętując je”²¹. Ta niepozabawiona kontrowersji myśl znajduje potwierdzenie w wypowiedzi Grochowiaka: „[...] dzieciństwo w poezji pojawia się raczej dzisiaj. Później. [...] W dojrzałości, kiedy już właściwie, no, jest to utracony raj”²². Zatem słusznie Konstanty Pieńkosz odnotowuje, że „Ucieczka Grochowiaka [...] jest odejściem w siebie, doświadczaniem człowieka w sobie, dziecka w starcu [...]”²³. Jej przejawem może być schodzenie w wiosnę życia, zwłaszcza w okresie jego zimy czy też życiowej zawieruchy. W *Autoportrecie z lat* (także ze zbioru *Kanon*) Grochowiak zapisuje, ponownie posługując się leksykalnymi powtórzeniami — tym razem na prawach geminacji:

Lubisz powroty?
Lubię lubię lubię
[K, 29]

²¹ M. ZALESKI: *Formy...*, s. 21. Kierkegaard pisał podobnie: „Powtórzenie pozostaje ukochaną, zawsze pociągającą żoną [...]. To, co dawne, wcale nie nuży i czyni cię szczęśliwym — dzięki powtórzeniu”. S. KIERKEGAARD: *Powtórzenie. Przedmowy*. Przeł. i oprac. B. ŚWIDERSKI. Warszawa 2000, s. 18.

²² S. GROCHOWIAK: *Dialogi...*, s. 18. Warto wspomnieć o utworach Grochowiaka dla najmłodszych i o przenikaniu pewnych sposobów obrazowania do „dorosłych wierszy” — zob. S. GRABOWSKI: „Kto z nas nie schodzi w kopalnię dzieciństwa?...”. „Poezja” 1977, nr 2, s. 60–62. O innych przejawach czerpania ze świata dziecka, takich jak np. gry językowe czy upodobanie do groteski — zob. B. MYTYCH-FORAJTER: *Czułe...*, s. 88–107.

²³ K. PIEŃKOSZ: *Nadmiar myśłów*. „Poezja” 1977, nr 2, s. 89.

Jacek Łukasiewicz formułuje jednak tezę, że dopiero w *Zejściu* pojawia się po raz pierwszy tak wyraźnie nakreślony motyw powrotu do dzieciństwa²⁴, a liryka w zbiorze *Kanon*, związana z okresem ukłasyzczenia, przybiera nowe tony, staje się bowiem „jakby lampą wydobywającą świat z ciemności, szarości, bieli, z niebytu [...]”²⁵. Interpretatorzy wskazują, że w tej twórczości refleksja nad czasem pojawia się stosunkowo rzadko. Nelly Zachajkiewicz przekonuje, iż w nader namiętnie tematyzującej śmierć poezji paradoksalnie „czas jakby nie istniał, choć przepływał: nie był rejestrowany; a może tylko niedostrzegalny świadomie? Pozostały [...] ślady na temat jego [Grochowiaka — E.S.] przemyśleń o czasie — przede wszystkim odmierzonym »zegarem, który nakręcali umarli«”²⁶. Tym ciekawszy jest sposób aktualizacji wymiaru temporalnego w *Zejściu*.

Na określenie literackiej gry różnymi rodzajami przestrzeni Jurij Łotman ukuł pojęcie „polifonii przestrzeni”²⁷. W przypadku tego wiersza powinno się moim zdaniem mówić o polifonii czasoprzestrzennej. Naszkicowane odmiany przestrzeni (kopalnia — wnętrze człowieka — pustka) przenikają się bowiem z odmianami temporalnymi (przyszłość — teraźniejszość — przeszłość; wiosna — zima). Czas i przestrzeń wzajemnie się naznaczają. W opisie subiektywnie odczuwanego, minionego, a jednak zakonserwowanego, ukrytego czasu autor stosuje metafory przestrzeni. Wspominałam już o kulturowym charakterze tej przestrzeni, odsłaniającej swoją „głębię historycznoliteracką”. W kopalniach, co odkrywali dla siebie romantycy ogarnięci pasją czasu, czas zapisał się i przetrwał „widocznie” — także dosłownie, w postaci odcisków utrwalonych w warstwach geologicznych, których przekrój jest możliwy do zo-

²⁴ Zob. J. ŁUKASIEWICZ: *Wstęp*. W: S. GROCHOWIAK: *Wybór poezji...*, s. 31.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ N. ZACHAJKIEWICZ: *Motywy śmierci w liryce Grochowiaka*. „Poezja” 1977, nr 2, s. 80.

²⁷ J. ŁOTMAN: *Problem przestrzeni...*, s. 226. Łotmanowi w szczególności chodzi o grę rozmaitymi odmianami podziału przestrzeni, zatem mój sposób rozumienia „polifonii czasoprzestrzennej” wydaje się szerszy.

baczenia. W utworze, by dotrzeć do dawnych stanów ducha, należałoby zachować się podobnie: odczytywać czas w przestrzeniach, na których i w których przeszłość pozostawiła ślady. Ślady nadające jej swego rodzaju głębię, w wierszu związaną oczywiście ze sferą ściśle podmiotową, zgodnie z metaforą „kopalni dzieciństwa”.

Jednak już samo schodzenie po kamiennych schodach ułatwia powrót do przeszłości i aktywizuje pamięć dawną. Gaston Bachelard pisze:

[...] samotnie, w zadumie, [...] schodzimy ciasnymi, ciemnymi schodami wijącymi się stromo wokół kamiennego filaru, czujemy niebawem, iż jest to zejście w przeszłość. Otóż nie ma przeszłości, która nie kojarzyłaby się z naszą własną przeszłością dalszą, mniej określoną, ową bezkresną przeszłością, która nie zna dat, nawet dat naszej własnej historii.

Wszystko nabiera wówczas cech symbolu. Zstępować w zadumie w świat głębokości, w domostwie [...] — to zarazem zstępować w głąb nas samych. [...] Człowiek uprawiający introspekcję jest swoim własnym Jonaszem²⁸.

Jak sądzę, wiersz Grochowiaka można uznać za przykład stopniowego zatracania orientacji w czasie liczonym datami. Trudności w dokładnym opisywaniu śladów przeszłości nie wykluczają jednak prób zawładnięcia przestrzenią. Warto zwrócić uwagę na wyrażenia deiktyczne, których jedną z funkcji jest odnoszenie komunikatu do mówiącego ja, orientowanie go we własnym widzeniu świata, narzucanie podmiotowej perspektywy²⁹. Ich użycie przyczynia się do „zawłaszczenia” przestrzeni, naznaczenia ją indywidualnością. Tak skonstruowany świat ma charakter na wskroś subiektywny:

Tu ptak wiosenny — z której wiosny? — zastygł
Tu pocałunek — nieśmiały czy grzeszny?

²⁸ G. BACHELARD: *Dom...*, s. 327.

²⁹ O wyrażeniach deiktycznych zob. więcej w: *Kognitywne podstawy języka i językoznawstwa*. Red. E. TABAKOWSKA. Kraków 2001.

Tu własna postać
Rozpięta w podskoku
Do czarnej wiśni na węgielnym drzewie³⁰

W *Oikologii*. *Nauce o domu* Tadeusz Sławek przekonuje, że „nie ma takiego »tu«, którego nie byłoby już tam, ale i odwrotnie — »tam« nabiera znaczenia poprzez »tu«, w którym się znajduję [...]”³¹. W *Zejściu* o „tu” zanurzonym w sferę, którą określiłam wcześniej jako sferę tożsamości, mówi się z perspektywy „tam” czasowego. Podstawowym magicznym rekwizytem człowieka z wiersza jest odporny na „podmuchy pustek” „sopel w dłoni”, odgrywający rolę miecza lub oświetlającej lampy. Ponieważ należy do pory zimowej, a zatem pochodzi z zewnątrz, jest obcy w wiosennej kopalni dzieciństwa. Jako miecz służy obronie i podobnie jak w wierszu *Ars Poetica* zwiększa poczucie bezpieczeństwa³²; jako lampa — staje się pryzmatem, przez który spogląda się, zapewne nie bez deformacji, na przywoływane wspomnienia. To wzmacnia wrażenie dystansu temporalnego. Wydarzenia coraz trudniej precyzyjnie usytuować w przeszłości, stąd też niepewność zawarta w pytaniach retorycznych. Odkrywany czas jest coraz bardziej zamierzchły, tajemniczy, pradawny, dlatego — jak wskazuje Beata Mytych-Forajter — „Życiowa prehistoria domaga się archeologicznych kompetencji [...]”³³. Dodałabym, że również paleontologicznych:

w czarnych rzeźbach węgla kamiennego
Pełno odcisków

³⁰ Co ciekawe, podobna konstrukcja składniowa została zastosowana w utworze *Gość*, w którym również posłużyła opisowi przeszłości: „Cóż jest historia? Czy iść w nią jak w salon? / (Tu cesarz siedzi... Tam na klawesynie / Jego Wstydliva splata pięciolinie / W mysi warkoczyk...) [...]” (W, 105).

³¹ T. SŁAWEK: *Gdzie?* W: T. SŁAWEK, A. KUNCE, Z. KADŁUBEK: *Oikologia. Nauka o domu*. Katowice 2013, s. 8. Autor eseju powołuje się w tym fragmencie na refleksję filozoficzną Martina Heideggera.

³² Różnica między lirykami tkwi w wyborze żywiołu — w *Ars Poetica* przedmiotem porównywanym do miecza jest płomień świecy.

³³ B. MYTYCH-FORAJTER: *Czułe...*, s. 129.

Paproci
I zwierząt

Podobne obrazowanie pojawia się w liryku napisanym przez Grochowiaka po śmierci jego ojca — w zawartym w tym samym tomie wierszu *W przeciągu słowa*:

W przeciągu słowa
Zapadł się tak nagle
Że dziś rówieśny paproci i węgla
[K, 21]

Na analogiczny sposób „zapadania się” w dawność wskazuje także Przemysław Czapliński:

Zestawienie dzieciństwa ze śmiercią wydaje się w tym kontekście zrozumiałe: obie sytuacje wiążą się z uświadamianiem sobie przepływu czasu, a także z niepojętnością tego zjawiska i obcością przeszłości. Wspólne dla nich jest urealnienie się przeszłości i jej natychmiastowe znikanie z bezpośredniego zasięgu: „wczoraj” zmienia się w „przedwczoraj”, przeszłość w zaprzeczłość. Spojrzenie za siebie nadaje przeszłości charakter absolutny, to znaczy czyni ją nieskończenie oddaloną, obcą teraźniejszości³⁴.

A nieco dalej poznański badacz zauważa:

Twory dawne — zwierzęce i roślinne — symbolizują niedostępność minionego czasu, jego zastygnięcie w gotowych formach, niezrozumiałych dla obserwatora. Twory te stanowią więc figury wyobcowania z czasu przeszłego albo ściślej: uświadomienie sobie własnej obcości wobec przeszłego w chwili doświadczenia czasu³⁵.

Romantycy bardzo często porównywali schodzenie do królestwa minerałów z przechadzką po cudownym ogrodzie³⁶. W *Zejszczu*

³⁴ P. CZAPLIŃSKI: *Śmierć...*, s. 195.

³⁵ Ibidem, s. 201.

³⁶ Zob. M. JANION: „*Kuźnia natury*”..., s. 302.

nie brakuje elementów organicznych — co więcej — wędrowiec niczym dziewiętnastowieczny podróżnik spotyka ptaka wiosny, prehistoryczne paprocie i znane z dzieciństwa drzewo wiśniowe. Jednak chociaż „węgiel” etymologicznie skrywa w sobie ogień³⁷ i — jak wiadomo — w kopalniach panuje z reguły znacznie wyższa temperatura niż na powierzchni, „zastygnięcie w gotowych formach” może wywołać wrażenie zimowego zamrożenia. Nawet rozpięta w podskoku postać okazuje się na zawsze statyczna. Czas pozostawia w bezruchu wysepki wspomnień — zwraca uwagę Gaston Bachelard³⁸. Ten bezruch uniemożliwia rejestrację zmian, pozbawiając krainę wiosny życia. W konsekwencji prezentowane sceny nie rozwijają się w czasie, lecz trwają w nim zastygłe. Stan zastygnięcia Grochowiak wykorzystuje zwykle do oznaczenia nieistnienia, nieobecności, martwoty, trwogi. W liryku *Banko* czytamy:

I sam się boję. Nieistnienie nawet
Nie istniejących obezwładnia w lęku.
Ktoś nieopatrznie dotknął pustki po mnie
I zastygł w rzeźbę z rozpostartą ręką
[W, 81]

W wierszu *Horacego pożegnanie z przyjaciółmi* natrafiamy na taki oto fragment:

I ja się boję przybliżyć do źródła
Bym — nie jak Narcyz —
A
Z grozy
Skamieniał
[K, 10]

³⁷ Zob. T. SŁAWEK: „...a jeszcze palacz węgiel w nią sypie”. *Ziemia, niebo, dym. W: Śląsk — kamień drogocenny*. Red. J. KUREK, K. MALISZEWSKI. Chorzów 2006, s. 37. Za zwrócenie mi uwagi na ten artykuł serdecznie dziękuję Pani dr hab. Beacie Mytych-Forajter.

³⁸ G. BACHELARD: *Dom...*, s. 302.

Natomiast w utworze bezpośrednio poprzedzającym *Zejsście*, którego bohaterem lirycznym jest nieznany żołnierz, Grochowiak pisze:

NN

Jak kiedyś

„Nieślubny” w metryce

Stoi ten bękart w całych ludzkich dziejach

Zastygły w posąg

Nad zdjętym plecakiem

Gdzie szukał Boga buławy i brukwi

[K, 15]

W tym kontekście uwidoczniają się jeszcze silniej różnice między wierszem Grochowiaka a romantycznymi realizacjami. Wedle romantyków natura (nawet jeśli chodziło o tak zwaną martwą materię) była bez wątpienia żywa³⁹. Natomiast okruciny przeszłości w *Zejsściu* są znieruchomiałymi, czarnymi (cóż za obcy wiośnie kolor!) rzeźbami. O ich materiale można by powiedzieć tak: węgiel „żyje widmowym bytowaniem”⁴⁰, ponieważ jest zarazem „kluczem życia” (ze względu na „pamięć najstarszego, archaicznego trwania”), jak i „skryształizowaną śmiercią”, formą nadaną przez śmierć żywego⁴¹. Co więcej, czasy, z których pochodzą rzeźby, oraz ich kontekst (także etyczny) pozostają wątpliwe. Romantyk był pośrednikiem, przewodnikiem i komentatorem, potrafiącym znakomicie odczytać zapisy archeologiczne i paleontologiczne⁴². Tymczasem — jak widać — podróżnik Grochowiaka nie zna szyfru.

Sytuacja liryczna może odzwierciedlać powszechny sposób funkcjonowania przeszłości utrwalonej w naszych wspomnieniach, tak oto scharakteryzowany przez Zaleskiego: „[Przeszłość

³⁹ Zob. M. JANION: „*Kuźnia natury*”..., s. 284.

⁴⁰ T. SŁAWEK: „...a jeszcze palacz na węgiel w nią sypie”..., s. 37–42.

⁴¹ Zob. ibidem.

⁴² Zob. M. JANION: „*Kuźnia natury*”..., s. 284.

— E.S.] Jest odległym depozytem, na podobieństwo rzeczy, która mimo że stanowi naszą własność, znajduje się w oddalonym, choć — zdawałoby się — bezpiecznym miejscu. Obraz odzyskiwania wspomnień pozostaje najczęściej zapisem niespełnienia”⁴³. Uobecnianie nieobecnego może być tylko do pewnego stopnia skuteczne, dlatego pozostaje w gruncie rzeczy podejrzane. Naraża na fragmentaryczność i niejednoznaczność ontologiczną oraz epistemologiczną iluzoryczność, porównywalną z widmowością znaną z Platońskiej jaskini. Jak pisze Zaleski: „[...] w powtórzeniu zawsze jest coś widmowego. Obraz jest widziadłem, przestrzenią, w której przestają obowiązywać prawa obowiązujące w świecie rzeczywistym, upodabnia się do fantasmagorii spirytualistycznego seansu”⁴⁴. Wędrowiec w podziemiach pamięci widzi swoją dawną postać z dystansu, niejako z boku. Skoro identyfikuje ją jako własną, utożsamia się z nią i jednocześnie, na zasadzie paradoksu, jest jej negacją. Sytuacja wikła się w labirynty logiki. Ponowne poznawanie przeszłości, nawet kiedy angażuje zmysł wzroku, czucia i słuchu, pozostaje niepewne czy wręcz zwodnicze. Schodzeniu w siebie towarzyszy tropienie odcisków, nasłuchiwanie szumu i echa, ale nie ma żadnej pewności, że nie są one fałszywymi śladami. Ślady sensualne — na zasadzie gradacji — stają się zresztą coraz bardziej efemeryczne. Obrazy ustępują dźwiękom:

Byle do wiosny
Więc dalej w pokłady
Na dno dzieciństwa gdzie nagle — za rogiem
jest tylko echo
I szum nietoperzy
Jakby ktoś miotał kule czarnej wełny

Dno dzieciństwa niekoniecznie stanowi punkt centralny, zza rogu nagle docierają dźwięki. Nie jest to zatem przestrzeń do końca przyjazna, absolutnie chroniąca — jest raczej ambiwalen-

⁴³ M. ZALESKI: *Formy...*, s. 29.

⁴⁴ Ibidem, s. 52.

tna. Czyżby zatem popularne nawoływanie „Byle do wiosny”⁴⁵, powtarzane przez tego, który wyruszając rzekomo ku bezpiecznemu schronieniu dzieciństwa, uzbroił się w sople lodu niczym miecz, było ironiczne? Czyżby w użyciu frazeologizmu kryło się ironiczne, a zatem łagodzące lęk machnięcie ręką, jakby z niewiarą wypowiedziane „na wieczne nigdy”?

Trudno określić jednoznacznie tonację emocjonalną zwłaszcza końcowego fragmentu wiersza. Być może stwierdzenie, że to „tylko echo / I szum nietoperzy” jest pocieszeniem, sposobem zwalczania strachu przed nagłym i nieznanym. Niewykluczone jednak, że jest wyrazem rozczarowania, iż na dnie jest „tylko” tyle, prawie nic — przypominałoby ono zatem Mickiewiczowskie zawołanie: „Jedźmy, nikt nie woła!”⁴⁶.

Finalne porównanie mnoży wątpliwości. Raczej nie chodzi w nim jedynie o synestezyjne nawiązanie do widoku wzlatujących nietoperzy w jaskini. Czy kule czarnej wełny są nicią Ariadny? A może porównanie hiperbolizuje niebezpieczeństwo związane z zejściem w siebie? Wszak wcześniej eksploatator głębin „ja” był świadomy pojawiających się, „namacalnych” obrazów (schody, ptak, pocałunek, ręka, wiśnia...). Nawet jeśli nie był pewny okoliczności, w których się zrodziły, znał je, ponieważ potrafił je roz-

⁴⁵ Warto wspomnieć o polemice toczonej na łamach „Współczesności” po październikowej odwilży. Jak pisze Beata Mytych-Forajter, optymistyczne wychylenie w przyszłość, wiara w „słoneczne jutro” Juliana Przybosa i Jerzego Putramenta dalekie były od afirmacji „biednego dzisiaj” Grochowiaka: „Retoryka lepszego jutra, dynamicznego ruchu naprzód w stronę rajy na ziemi, wyraźnie kłóci się z pesymizmem debiutujących w roku 1956. Mimo że ci ostatni wierzyli w możliwość reformy systemu, może mieli dość czekania na lepsze jutro, które wciąż nie nadchodziło? Najpewniej też bardziej niż optymistyczny technycyzm przekonywała ich dotkliwa nędza własnego ciała. W okolicach sporu o turpizm wydarzyła się więc dziwna historia; młodzi i stary zamienili się miejscami, on [Przyboś — E.S.] patrzył w gwiazdy, oni pod nogi”. B. MYTYCH-FORAJTER: *Czule...*, s. 25.

⁴⁶ A. MICKIEWICZ: *Stepy akemańskie*. W: IDEM: *Ballady, romanse, sonety*. Warszawa 2000, s. 103. Na schodzenie w głąb i powiązanie go z pracą pamięci jako ważny element wyobraźni Mickiewicza zwraca uwagę Maria Janion — zob. EADEM: *Kuźnia natury...*, s. 306.

poznać, zatrzymać w pamięci, umiejscowić we własnym świecie („tu”) i nazwać. Chociaż błdził „światłem po ścianach”, potrafił tak ustawić sopol-lampę, by rozświetlić wspomnienia i odtworzyć ich kształty. Celowo do nich dążył i moim zdaniem jednak je pielęgnował, wykonując w stosunku do „rzeźb węgla kamiennego” gest kolekcjonera⁴⁷. Natomiast sygnalizowane w ostatniej strofie rejony psychiki są niemal pozbawione wyraźnych elementów wizualnych. Teraz naprawdę może przydać się sopol-miecz. Nie widzimy bowiem, co czai się za rogiem — to królestwo zwodniczych, odbijających się i zapewne ulegających deformacji dźwięków (oddziałujący na zmysł wzroku obraz czarnej wełny stanowi tu „jedynie” człon porównania, przedmiot będący jedynie asocjacją szumu i echa). Co więcej, pojawiają się one niespodziewanie, „nagle”. W pewnym sensie zatem załamuje się zarówno przestrzeń, jak i czas. Czy dalej-głębiej jest już tylko niewiadome, nieświadome, którego nie sposób wydobyć nawet pracą pamięci? Czyżby stanowiło to sugestię *id*? Wszak ktoś (zastosowanie zaimka nieokreślonego wydaje się całkowicie uzasadnione) tymi czarnymi kulami miota i — o czym świadczy użyty czasownik — robi to z potężną siłą. Carl Gustav Jung ostrzegał, że wstępując do piwnicy i niżej — metaforycznych głębin *psyche* — wkraczamy w „świat człowieka pierwotnego we mnie, świat, do którego świadomość nie sięgała i którego nie mogła rozjaśnić”⁴⁸.

Wędrowiec, docierając do dna, doświadcza tego, co nieoczywiste, usytuowane na granicy artykulacji, zanurzone w dialektykę obecności i nieobecności. Sukces jego misji jest nieoczywisty. Niewykluczone, że ponosi klęskę, a nawet że o daremności wysiłków był przekonany już przed wyprawą. Może jest ironistą, a może mitotwórcą.

⁴⁷ Na temat związanej z gestem kolekcjonerskim formie pamięci zob. M. ZALESKI: *Formy...*, s. 22.

⁴⁸ C.G. JUNG: *Wspomnienia, sny, myśli*. Oprac. A. JAFFÉ. Przeł. R. RESZKE, L. KOLANKIEWICZ. Warszawa 1993, s. 194.

THE POETIC UNDERWORLD OF MEMORY

Summary

The article contains analysis and interpretation of the poem *Zejsście* („The Descent”) by Stanisław Grochowiak from the volume *Kanon* („Canon”). The title descent means going down into the mine of childhood. The inrtospection, symbolic equivalency, subconsciousness penetration which accompany this and use of spatial categories for describing psychical states are of romantic and neoromantic origin. However, as the author stresses, the poet clearly modifies the traditional patterns. In the article there is also examined the realization of the memory mythifying process, reaching the underground nooks of memory — the coal scenes from the childhood.